

Der Tod Jacques Louis Davids

Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik
in der französischen Restauration

Mehr als andere geschichtliche Zeiträume lebte das Frankreich der Restaurationszeit im Schatten seiner epochalen Vergangenheit. Gegen die Innovationskraft der Revolution setzte die Restauration den Versuch einer wenigstens partiellen Restitution des Ancien régime, gegen Napoleon, den gottgleichen Imperator der säkularisierten Weltgeschichte, solche von Beginn an des Revanchismus verdächtigten Gestalten wie Ludwig XVIII. und Karl X. Und so hatte sie dann auch von Anfang an zu kämpfen mit dem Image, ein schwächlicher Anachronismus zu sein, der – und das schien ihr eigentliches Manko im Zeitalter des gerade auch von der Revolution gespeisten nationalstaatlichen Gedankens – nur künstlich durch die Protektion der reaktionären Siegerkoalition der heiligen Allianz zum Leben erweckt und dort gehalten wurde.

Konsequenterweise berief sich die liberale Agitation der Restaurationszeit in ihrem Bestreben, das legitimistisch orientierte Königtum der Bourbonen zu unterwandern bzw. in seine Schranken zu verweisen, immer wieder auf Persönlichkeiten, Ereignisse und Gedanken der Revolution und des napoleonischen Zeitalters.¹ Gnadenlos wurde deren Glanz ausgespielt gegen ein Regime, das vor allem zu Beginn mit mehr als ungünstigen Bedingungen zu kämpfen hatte: Zum einen waren die Folgen einer der beiden gravierendsten Wirtschaftskrisen des 19. Jahrhunderts zu meistern, zum andern verstärkten ausländische Besatzung und schwere Reparationszahlungen an die Siegermächte der napoleonischen Kriege die Unzufriedenheit der französischen Bevölkerung, so daß diese sich in steigendem Umfang dem Mythos imperialer und revolutionärer Vergangenheit hinzugeben bereit war.²

Es kann demnach nicht verwundern, daß von liberaler Seite jede sich auch immer nur bietende Gelegenheit benutzt wurde, die revolutionäre Tradition in Erinnerung zu rufen, was sich insbesondere dann anbot, wenn über einen ihrer Protagonisten, die zu Beginn der Revolution ja häufig noch jugendlichen Alters waren und daher zu einem erheblichen Teil noch lebten, Außergewöhnliches zu vermelden war. Gerade der Tod eines Revolu-

tionärs gab Anlaß, fundamentale Reflexionen anzustellen, oder, wenn aus Zensurgründen allzu unvermittelte Stellungnahmen nicht ratsam schienen,³ auf jede nur denkbare Art Dinge zu suggerieren, die als implizit regierungskritisch auszulegen waren. Wie die französische Publizistik auf die Nachricht vom Tode eines der berühmtesten Revolutionshelden, den des im Brüsseler Exil am 29. Dezember 1825 verstorbenen Jacques Louis David reagierte, soll im ersten Teil dieses Beitrages analysiert werden. Die Tatsache, daß es sich bei David nicht nur um ein hervorragendes Mitglied des Konventes, einen entschiedenen Anhänger Robespierres und vor allem auch einen überzeugten Königsmörder, sondern um den Hauptvertreter des europäischen Neoklassizismus in der Malerei handelte, soll dann in einem zweiten Teil Gelegenheit geben, die Rolle Davids in der ästhetischen Auseinandersetzung der Restauration in den Blick zu nehmen, wobei sich dort dann auch die Notwendigkeit zeigen wird, zumindestens einige Belege aus der vorhergehenden Rezeption anzuführen, da der Maler in der Restauration durchgängiger Diskussionsgegenstand war. Die künstlerische Rolle in der Zeit seit dem Sturz Napoleons, die David trotz Abwesenheit spielte, ist aber wiederum ohne weitreichende politische Implikationen nicht denkbar.

Eine neutrale Wertung der Werke Davids schien in der Restauration kaum möglich. Zu stark assoziierte man mit ihnen die Rolle ihres Schöpfers in den Jahren der Revolution, zu sehr war die Erinnerung an diese geschichtsträchtige historische Situation noch präsent. Dabei fielen die Reaktionen auf den Tod des Malers in eine Zeit der sich verschärfenden Reaktion nach der Machtübernahme des ultrakonservativen Charles X, was die Virulenz des Ereignisses noch erhöhte.⁴ Indirekt geht dies beispielsweise aus einem kurzen Text hervor, der dem Katalog der noch im Jahre 1826 in Paris zum Verkauf anstehenden Bilder aus dem Nachlaß des Malers vorgeschaltet wurde: »... de tableaux et portraits historiques de nos temps, dont l'intérêt va toujours croissant à mesure que les événements s'éloignent, que les passions s'éteignent, et qu'on ne voit plus dans ces productions, que des monumens historiques et authentiques, autant remarquables par la grandeur des scènes qu'ils représentent, que par le talent et le génie supérieur de l'artiste qui les a tracées.«⁵ Erst der historische Abstand würde nach Meinung des Organisators dieses Verkaufes den eigentlichen künstlerischen Wert der Bilder zum Vorschein kommen lassen, die zunächst noch durch den Schatten der Vergangenheit belastet sind, eine Unterscheidung übrigens von politischer und ästhetischer Relevanz, die – wie gleich zu zeigen sein wird – für die Diskussion um den Künstler vor allem dort anzutreffen ist, wo man ihn zu propagieren suchte.

Für die Publikationen der Restaurationspresse galt in besonderem Maße, daß auf die eine oder andere Weise jede Beschäftigung mit David geprägt war von der Erinnerung an diese Vergangenheit, deren Hypothek oder Inspirationskraft je nach politischem Standpunkt für die Gegenwart von allen Seiten anerkannt wurde. Die Presse sah sich schon seit der Ermordung des als Thronfolger vorgesehenen Duc de Berry im Jahre 1820 und dann nach der Machtübernahme Karls X. mit einer verschärften Zensur konfrontiert⁶ und nahm dankbar jede Gelegenheit wahr, den politischen Diskurs unter dem Deckmantel des ästhetischen zu führen.⁷

Eine ganze Reihe von Zeitungen vermeldete nicht nur den Tod Davids, die Trauerfeierlichkeiten wurden auch in extenso und en détail erzählt. Es ist offensichtlich, daß schon die minutiöse Beschreibung selber der Kommemoration eines Mannes diene, der – wie häufig angedeutet – zu Unrecht ins Exil geschickt wurde und im Grunde der französischen Nation zur Ehre gereichen müßte.⁸ So berichtete etwa der oppositionelle, dem linksliberalen Spektrum der Restauration angehörende *Constitutionnel* vom 3. 1. 1826 mit großer Emphase: »Les arts viennent de faire une grande perte. Le restaurateur de la peinture en France, ou plutôt en Europe, David est mort à Bruxelles, le 29 décembre, à l'âge de 78 ans. Eloigné depuis long-temps de toute autre pensée que celle de son art, il ne vivait que pour la renommée...« Mit dem häufig zu hörenden Hinweis, der Maler habe sich nach seiner Exilierung vollständig allen politischen Engagements enthalten, um sich ausschließlich auf seine künstlerische Tätigkeit zu konzentrieren – übrigens eine Angabe, die David selber nach dem Sturz Robespierres aus Gründen der Selbstverteidigung gemacht hatte – versuchten die Liberalen denjenigen den Wind aus den Segeln zu nehmen, die es noch immer für angemessen hielten, daran zu erinnern, daß es sich bei dem Maler um einen der gewalttätigsten und menschenverachtendsten Königsmörder gehandelt habe.⁹ Der Autor des Artikels zitierte aus der Trauerrede eines der bedeutendsten Brüsseler Schüler Davids, M. Odevaere, der Davids Exil mit dem Dantes in Ravenna verglichen hatte. Wie die Ravennaten sollten sich in dessen Augen die Brüsseler zur Ehre anrechnen, daß sie den Maler bei sich beherbergen konnten, um so mehr, als auch die Florentiner schon bald die Ungerechtigkeit ihres Verbannungsurteils eingesehen hätten. Was aus der Perspektive des Belgiers ein Segen schien, mußte dem Franzosen wie Hohn vorkommen. Der Vergleich mit dem Schöpfer der »Göttlichen Komödie« suggerierte ihm die Unangemessenheit einer politischen Entscheidung, die mit großer Sicherheit von der Nachwelt wieder aufgehoben würde.¹⁰

Die Taktik der oppositionell-liberalen Publizistik läßt sich an der Berichterstattung des *Constitutionnel* zum Ableben

David's deutlich ablesen. So wurde in einem weiteren ausführlichen Artikel vom 6. 1. vorwurfsvoll angemerkt: »Nous avons vu avec peine quelques journaux rappeler des époques et des événements dont tout commandait l'oubli dans cette circonstance; il y a peu de courage à insulter une ombre, peu de générosité à lancer l'anathème sur un tombeau. Dans nos débats du jour, laissons du moins les morts en paix: ils appartiennent à la postérité qui jugera chacun selon ses œuvres.« Wenn der Verfasser indirekt an den politischen Gegner appellierte, der französischen Nation doch nicht immer wieder die dunklen Momente ihrer Vergangenheit vorzuhalten, so kam er damit einem weit verbreiteten Bedürfnis entgegen, das sich seit der Rückkehr der Bourbonen artikuliert hatte: Man wollte nicht von den neuen Machthabern, denen man zumindest unterschwellig vorhielt, für ihren Sieg selber am allerwenigsten geleistet zu haben, an die eigenen Verfehlungen der Vergangenheit erinnert werden, da man die Revolution als solche durchaus akzeptierte, wenn auch ihre mörderischen Auswüchse ablehnte.¹¹ Zudem entsprach ein solcher Appell der Praxis von liberaler und progressiver Opposition, das Zusammengehörigkeitsgefühl der französischen Nation im Angesicht des äußeren Feindes und der inneren Aufgaben zu beschwören, eine Praxis, die auf tatkräftige Gestaltung der Zukunft abzielte und nicht immer wieder durch mahnende Verweise auf die Verfehlungen der Vergangenheit gehemmt werden wollte.¹²

Es ist also eine Doppelstrategie zu beobachten: Einerseits verurteilte man auf der Linken diejenigen, die eine Zeit ins Gedächtnis riefen, die man in dieser Situation pietätvollerweise besser vergesse, andererseits hielt man die Epoche der Revolution – nur eben nicht deren *Déravage*, sondern vielmehr ihre hehren Prinzipien und vielversprechenden Anfänge – durch solche und ähnliche Berichte in Erinnerung. Denn wenn man auch David dadurch verharmloste, daß man ihn auf sein reines Künstlerium reduzierte, dessen Fehlen in der künstlerischen Szene der französischen Restauration zu einer schwerwiegenden Orientierungslosigkeit geführt habe,¹³ so unterstrich man doch implizit das Revolutionäre seiner künstlerischen Praxis. Ganz hervorragend gelang dies etwa dem satirischen *Corsaire*, der einige Wochen nach dem Tod zu einem umfangreichen »Portrait de David« ausholte, in dem der Maler so charakterisiert wurde: »Cette tête ardente, égarée seulement à l'aurore de sa vie, créa plus tard Léonidas et bien d'autres chefs-d'œuvre.«¹⁴ David's persönliches Abgleiten in der allgemeinen Verwilderung der französischen Revolution wurde als Ausrutscher eines überhitzten Halbwüchsigen gewertet (er war in der Zeit des Konvents immerhin schon 45 Jahre alt!), während er später dann mit dem *Leonidas* ein Werk geschaffen habe, das gerade in der Mitte der

1820er Jahre zu einem Symbol patriotischen Freiheitskampfes unterdrückter Völker avanciert war und damit revolutionäres Erbe verkörperte.¹⁵ Dem Leser wurde damit zweierlei erlaubt: Er konnte die Idee der Revolution gutheißen und sich gleichzeitig von ihrer Ausführung distanzieren, er konnte sich auf diese Weise zu dem Grundsatz bekennen, den Charles Rémusat einmal auf die prägnante Formel gebracht hatte: »Elle (die Revolution) avait eu raison d'être et presque toujours tort en agissant.«¹⁶

Weitere Zeitungen des liberalen Spektrums nutzten die Chance, durch ein intensives Eingehen auf Davids Tod in Brüssel ihre Kritik an der Regierung auszusprechen. Der *Courrier français* vom 2. 1. etwa äußerte sich ganz ähnlich wie die bisher angesprochenen Publikationen, als er wiederum den Künstler und den Politiker auseinanderdividierte und dann noch prononciert die Gelegenheit ergriff, sich an die nationalen Gefühle seiner Landsleute zu wenden: »Les passions les plus violentes s'éteignent à la longue, mais le souvenir d'un homme de génie est impérissable. Quelle honte pour notre époque si un monument (das in Brüssel geplante) attestait à la postérité que le plus beau talent de notre siècle n'a pu terminer ses vieux jours dans sa patrie.«

Eine Streitfrage, auf die die oppositionelle Presse aus offensichtlichen Gründen immer wieder zurückkam, weil sie darin mit einem entschieden positiv eingestellten französischen Publikum rechnen konnte, resultierte aus der Absicht von Davids Familie, den Leichnam des Malers zurück nach Frankreich zu überführen. Verständlicherweise sprach man sich nun in diesem Spektrum der Presse für die Erlaubnis zur Rückführung aus, weil dieser sich um das Vaterland so verdient gemacht habe.¹⁷ »... il faut espérer que l'exil qui a frappé le grand homme, vivant, ne repoussera pas ses cendres, qui demandent une asile à la patrie.«¹⁸ Stendhal stellte nicht umsonst nur wenige Wochen später in seinem Lagebericht an den *Courrier Anglais* fest, daß in der Beliebtheitsskala nicht etwa der König an erster Stelle rangiere: »La personne du roi n'est rien moins qu'aimée en France, où l'on adore au contraire Ney, Carnot, David et tous les autres grands hommes qui ont pâti par la faute de ces deux petits mots: le roi.«¹⁹ Auch in seiner »Vie de Napoléon« wies er darauf hin, wie dumm es von der französischen Regierung gewesen sei, den Maler und seine napoleonisch orientierten Mitstreiter aus dem Institut zu verbannen, da ihr das in den Augen der Öffentlichkeit nur geschadet habe.²⁰ Sowohl der *Courrier français* als auch der *Constitutionnel* ließen sich demnach die Gelegenheit nicht entgehen, den Briefwechsel der Familie Davids mit dem französischen Ministerium abzudrucken und sich mehr oder weniger ausdrücklich auf die Seite der Ersten zu stellen, deren Proteste gegen die unbegründete und unnötige Ablehnung der Rückfüh-

rungsbitte genüßlich zitiert wurden.²¹ Bemerkenswert scheint insbesondere die vorwurfsvolle Klage des Courier: »Non, son rappel aurait été un acte de grandeur d'ame du monarque et de cette noble clémence, la première vertu des rois.«²² Mit ihr wurde genau diejenige Haltung vom König eingefordert, die Ludwig XVIII. vor allem zu Beginn der Restauration noch selber einzunehmen gedacht hatte,²³ die aber unter Karl X. von einem zunehmenden Absolutismus des Herrschers abgelöst worden war.

Angeichts dieser Sachlage sahen sich viele Journale verpflichtet, bei ihrer detaillierten Beschreibung des aufwendigen und prunkvollen Leichenzuges zur Brüsseler Kathedrale Ste. Gudule immer wieder herauszustreichen, wie sehr sich die Belgier angestrengt hätten, eine angemessene Zeremonie zu gestalten, die Belgier – das wird natürlich suggeriert – die im Gegensatz zu den Franzosen die Bedeutung des Toten richtig eingeschätzt hätten.²⁴ So fehlten auch wiederum nicht die expliziten Nadelstiche gegen diejenigen, die für die ja auch von Stendhal kritisierte schlechte Behandlung des Malers verantwortlich waren, etwa dort, wo der *Constitutionnel* (10. 1.) beschrieb, daß David mit den Insignien der Ehrenlegion und dem Habit des Akademiemitgliedes aufgebahrt war. Im Tode schien damit gleichsam symbolisch die Entfernung des Malers aus der französischen Akademie wieder zurückgenommen, die nur aufgrund einer uneinsichtigen Führung verfügt worden war und die man allgemein sowieso niemals akzeptiert hatte.²⁵

Mit einem besonderen Sinn für die destabilisierende Wirkung des geschickt eingesetzten Wortes stellte der *Mercur de Dix-Neuvième Siècle* den »illustre mort« gegen die »pygmées vivans« und setzte damit die provozierende Taktik der anderen fort, die auf diese Weise beim Publikum den Effekt erreichten, daß es sich von den ungeliebten Kleinigkeitskrämern der Restauration lossagte und auf die Seite des makellosen Helden schlug. In deutlichem Widerspruch zur Realität unterstellte der nur mit »H.« signierende Autor des Artikels »Sur la mort de David«²⁶ den Machthabern sogar, daß sie die Werke des Malers am liebsten mit ins Grab befördern würden, um damit auch die Erinnerung an die Revolution zu verwischen, deren Protagonisten diese Werke im Auftrag des Volkes und zum Ruhme des Landes bestellt hätten.²⁷

Was hatte die konservative Presse diesen aggressiven Versuchen zur oppositionellen Bewußtseinsbildung im Gewande einer David-Kommemoration entgegenzusetzen? Zum Teil versuchte sie, die Materie totzuschweigen, da sie davon ausgehen konnte, daß jede Thematisierung des exilierten Künstlers zwangsläufig auf Kosten der Monarchie und ihrer Anhängerschaft gehen mußte. So reagierte die rechte *Quotidienne* säuerlich und mit deutlicher Verspätung am 8. 1. 1826 mit folgenden

sehr aufschlußreichen Worten: »Epuisons tout d'abord dans cette revue, ce qui peut fâcher et même révolter notre plume; la peinture a perdu cette semaine un de ses maîtres les plus habiles, et la révolution un de ses plus tristes sèdes; les journaux libéraux, en regrettant ce pinceau habile, ont fait bien du bruit dans leur éloges et par leurs douleurs; cédant à un sentiment de convenances, nous avons mieux aimé garder un silence déjà assez expressif sur la vie de ce peintre exilé.« Der Verweis auf die ausführliche Berichterstattung der liberalen Presse bestätigt noch einmal ex negativo die wichtige ideologische Funktion, die David für diese besaß. Sehr deutlich wird aber vor allem, daß man nur deswegen überhaupt reagierte, weil man das Feld nicht vollständig dem politischen Gegner überlassen will (»un silence déjà assez expressif«); trotz allem beschränkte die monarchietreue Zeitung sich auf wenige kommentierende Worte, um somit das Thema möglichst auf kleiner Flamme kochen zu lassen. Naturgemäß war die Einschätzung negativ und konzentrierte sich auf die Verdammung seiner politischen Rolle in der Revolution.

Die etwas kulantere Presse aus dem konservativen Spektrum berichtete zwar ausführlicher, stellte aber nichtsdestoweniger mit großer Intensität die Frage nach der moralischen Legitimität der Unterscheidung von Künstlertum und Politik, die nötig war, um David wenigstens halbwegs akzeptabel erscheinen zu lassen. So schloß die *Gazette de France* nach einer Aufzählung der Hauptwerke von den *Horatiern* bis zum *Leonidas*: »Voilà ce qui reste du peintre, voilà sur quoi sa gloire repose. Que cette partie de sa vie n'est-elle de nature à faire oublier l'autre!«²⁸ Auch hier allerdings – wie in den radikaler monarchistischen Blättern – versäumte man nicht zu erwähnen, daß die gegnerische Presse den Tod des Malers zu politischen Propagandazwecken mißbrauchte, während man selbst gewillt sei, im Augenblick des Todes den Politiker zu vergessen und den Künstler zu ehren.²⁹ Nur scheinbar ähnelte die Argumentation derjenigen der Liberalen, die oben ausführlicher thematisiert wurde. Diese nämlich verwiesen immer nur indirekt auf Davids revolutionäre Vergangenheit, wenn sie darauf bestanden, alte politische Gegnerschaften beiseite zu legen, während die Rechte bei aller Wertschätzung der klassischen Kunst Davids, auf deren weltanschauliche Relevanz gerade auch für die Konservativen später zurückzukommen sein wird, dessen Verfehlungen in den Zeiten des Konvents durchaus im Gedächtnis behielt, ja sogar ausführlich beschrieb.

Aber natürlich waren nicht alle bourbonennahen Zeitungen in ihrer Einschätzung Davids so nachgiebig wie die *Gazette de France*. Der *Etoile* etwa relativierte die Bedeutung des Künstlers auf zweierlei Weise. Zunächst sprach er ihm das historische

Recht ab, Restaurator der *Ecole française* zu sein, da diese Rolle eher seinem Lehrer Vien zukomme³⁰, zum andern unterstellte er den Bewunderern des Malers, daß diese ihn nicht wirklich wegen seiner künstlerischen Stellung, als vielmehr aufgrund seiner politischen Rolle in der Revolution und unter Napoleon vergöttern. »... il est digne de tout esprit judicieux d'observer que c'est bien plus au rôle politique qu'a joué ce peintre qu'à son talent d'artiste, qu'il doit les bruyans hommages dont il est objet depuis quelques années.«³¹ Wie zur Bestätigung lieferte der *Etoile* einige Tage später die Nachricht, daß auf Davids Sarg eine Ruhmesplakette angebracht sei, die an seine Rolle als Abgeordneter der Stadt Paris im Konvent und als Premier peintre Napoleons erinnerte.³² Wenn diese Wertung in ihrer Ausschließlichkeit vielleicht auch nicht zutreffend ist, so macht sie doch immerhin sehr deutlich, daß für die Liberalen die künstlerische und die politische Seite ihrer David-Deutung mehr ineinander verwoben war, als sie dies selbst zugaben.³³ Diese nämlich, und darin hatte man mit den Attacks von Seiten des *Etoile* zweifellos recht, betrieben mit der Rettung des Künstlers indirekt auch die Rettung der Revolution selbst.

Der um David entfachte Pressekrieg zwischen progressiven und konservativen, zwischen liberalen und monarchistisch orientierten Zeitungen der Restauration endete beileibe nicht mit den Reaktionen auf dessen Ableben. Eine weitere Gelegenheit zur Auseinandersetzung bot sich Mitte April des Jahres 1826 mit der Absicht der Familie Davids, seine nachgelassenen Werke in einer Verkaufsausstellung in Paris anzubieten, von der schon weiter oben die Rede war. Kontroversen konnten sich in diesem Zusammenhang vor allem deshalb ergeben, weil hier vornehmlich Werke präsentiert wurden, die aus der Zeit der Revolution stammten, nämlich insbesondere die Vorzeichnung zum *Ballhauschwur* und die beiden großen Porträts von Le Pelletier de St. Fargeau und Marat, der *Bête noire* der französischen Revolution.

Wegen der Gefahr revolutionärer Umtriebe wurde diese Ausstellung von der Pariser Polizei mit besonderer Aufmerksamkeit observiert.³⁴ So berichtete der Innenminister dem Polizeipräfekten von einer »scène des plus scandaleuse et tout à fait révolutionnaire«, die bei der Ausstellung stattgefunden habe und die ihm zugetragen worden sei.³⁵ Es sei dort nämlich eine Gruppe von rebellischen, regierungsfeindliche Parolen verbreitenden Individuen aufgetaucht, die auf die Herausgabe des Porträts von Lepelletier gedrängt hätten. Dabei steht zu vermuten, daß diese Davidanhänger vom Ankauf des Bildes durch die Familie des adeligen Königsmörders gehört hatten und diese an der Zerstörung einer Revolutionsreliquie hindern wollten, die für die Angehörigen und die Nachwelt wohl nur die Erinnerung an ein schwarzes Schaf des Geschlechtes wachgehalten hätte.³⁶

Die Presse versuchte, ihre jeweilige politische Richtung anläßlich dieses Ereignisses vor allem dadurch kundzutun, daß sie den Publikumserfolg positiv oder negativ einschätzte. So berichtete die linke *Pandore* von einem großen Zuschauerandrang im Ausstellungslokal an der Rue du Gros Chenet, der dort schon gleich am Eröffnungstag eingesetzt habe.³⁷ Einen Tag später wurde sie im Ton noch hymnischer und pries David als den großen Lehrer der gesamten französischen Malerzunft, die sich in großer Zahl zu dieser letzten Ehrung eingefunden habe. Die Beschreibung der ausgestellten Werke gab dem Kritiker dann die Gelegenheit, den zukunftschwangeren Enthusiasmus der revolutionären Vergangenheit zu beschwören, dabei einen Ton anschlagend, der selber vor Enthusiasmus sich geradezu überschlug. In Davids *Ballhauschwur* »l'athlétique Mirabeau s'empare du sol avec une telle puissance, il est si bien campé sur son terrain que tous ses muscles crient: Nous sommes ici ... Mais le regard de Mirabeau laisse à peine le temps de songer à la force physique, et cet œil du génie proclame hautement que le vrai germe de la liberté gît dans le cœur.«³⁸ Auch der *Courrier français* beteiligte sich an der Aufwertung des Ereignisses, indem er die Ausstellung mehrfach vorher ankündigte, auf das Projekt Napoleons verwies, eine ausschließlich David gewidmete Galerie aufzubauen, und der die hohen Erlöse vor allem für die Zeichnungen nach der Eröffnung der Ausstellung detailliert auflistete.³⁹

Gerade an dieser Stelle aber setzte die konservative Presse an, die den ganzen Vorgang, der natürlich leicht zu einem Katalysator für die Wiederbelebung der Revolution werden konnte, herunterzuspielen versuchte, indem sie dessen Mißerfolg betonte.⁴⁰ Der *Etoile* etwa unterstrich, daß zwar die Zeichnungen gute Preise erzielt hätten, daß aber die Bilder zum Teil gar nicht aufgerufen worden wären, weil man die gesetzten Limits sicherlich nicht erreicht hätte.⁴¹

Über diese scheinbar nur kommerzielle Bewertung ging immerhin die politisch schwer einzuordnende *France chrétienne* hinaus, deren Berichterstatter sich beim Betreten des Ausstellungssaales von einem »heiligen Schrecken« befallen sah und dann wiederum deutlich machte, daß die Trennung von Kunst und Politik gerade im Falle Davids eine rein artifizielle war: »Il faudrait plaindre l'homme qui verrait dans ces tableaux de simples objets d'art; c'est l'époque entière qui s'y trouve écrite; ses folies, ses excès, ses pompes, ses grandeurs, ses diverses exaltations s'y représentent; c'est l'histoire pittoresque de notre temps.«⁴² Diese Einsicht mußte selbstverständlich in besonderer Weise für die in der Ausstellung gezeigten Bilder aus der Zeit der Revolution gelten.

Noch einmal sollte der Streit um David kurz aufflammen, und auch bei dieser Gelegenheit schaltete sich der *Etoile* ein, der

mehr als die anderen monarchistischen Blätter als Kampforgan für die Bourbonendynastie fungierte und von der liberalen Presse auch besonders intensiv angegriffen wurde. Einige Monate später nämlich wurden in Frankreich Aufrufe verbreitet, sich an der Finanzierung des auf dem Grab Davids in Brüssel aufzustellenden Monumentes zu beteiligen.⁴³ Ende September wiederholte der *Globe* seine Einladung und bezeichnete es als eine nationale Aufgabe, die schändliche Verweigerung der Repatriierung des Leichnams wenigstens auf diesem Wege zu sühnen und die Kommemoration des Malers nicht vollständig den Belgiern zu überlassen.⁴⁴ Noch am gleichen Tag reagierte der *Etoile* gereizt mit der Aufforderung an den *Globe*, den Wunsch von Millionen von Franzosen doch anzuerkennen, den Mörder nicht seinem Opfer Ludwig XVI. vorzuziehen, dem man noch immer kein Denkmal erreicht habe.

Die Tragweite der hier in ihren wesentlichen Zügen wiedergegebenen Auseinandersetzungen in der Presse läßt sich erst dann begreifen, wenn diese in den größeren Kontext der David-Rezeption in der Restauration gestellt werden. Dann auch wird erst wirklich deutlich, daß es bei der Trennung von Künstler und Politiker, an der aus den erwähnten Gründen die liberale Presse sehr interessiert sein mußte, eher um einen geschickten Schachzug zur Rettung einer sonst nicht möglichen politischen Verwertbarkeit Davids ging, als um die Depolitisierung einer Künstlerkarriere, als welche sie sich auf den ersten Blick darstellt.

Zunächst aber seien noch einige Bemerkungen zu der mittelfristigen Reaktion auf Davids Tod eingeschoben, wie sie vor allem in den Darstellungen von in Buchform veröffentlichten Nekrologen und in Biographien häufig anzutreffen sind.⁴⁵ Die Argumentation ähnelte hier auf der einen Seite derjenigen der liberalen Presse. So erzählte der von A. Mahul herausgegebene *Annuaire nécrologique* für das Jahr 1825 von einem Künstler, der ganz in der Imagination gelebt habe und daher solchen Scharlatanen wie Robespierre und Marat auf den Leim gehen konnte – eine Form der Exkulpation, die gleichsam für Unzurechnungsfähigkeit plädierte, um damit auch die Konsequenzen abzumildern.⁴⁶ Der Verfasser beschrieb desweiteren ausführlich die Ehrenbezeugungen, mit denen der niederländische König den Maler in Brüssel empfangen hatte, um im Anschluß daran mit unverkennbarem Geschick Mme. de Genlis zu zitieren, die, obwohl selber zunächst Gegenerin Davids und Opfer der radikalen Revolutionspolitik, sich dafür aussprach, den Angehörigen die Rückführung des toten Malers zu gestatten.⁴⁷

Eine interessante Form der Glorifizierung stellten solche Lebensabrisse dar, die zunächst verurteilten, um diese Verurteilung dann im nächsten Moment implizit wieder aufzuheben. Davids Revolutionskarriere war nun einmal fast durchgängig mit

so entschieden negativen Vorzeichen versehen, daß selbst bei größter Sympathie und stärkster Oppositionshaltung wenig an ihr umzuschreiben war. Jouy, Arnault, Jay und Norvins, bekannte liberale Akademiemitglieder, Napoleonbiographen und Zeitungsherausgeber (*La Minerve française*) behielten sich in ihrer *Biographie nouvelle* durch suggestive Argumente: Wie üblich bedauerten sie seine terroristischen Aktivitäten, aber gleichzeitig galt: »... cette violente ardeur de patriotisme qui secondait si bien le développement d'un talent supérieur«. Nach (!) den Revolutionsstürmen habe der Künstler nämlich mit den *Horatiern*, dem *Brutus* und den *Sabinerinnen* Bilder geschaffen, »où tant d'énergie se joint au goût le plus pur et à la sévérité la plus antique.«⁴⁸ Die Kunst glich hier nicht nur aus, was ihr Schöpfer sich politisch hatte zu Schulden kommen lassen, sie lieferte in ihrem ästhetischen Charakter alle diejenigen Eigenschaften, die die Fortschrittspartei der Restauration allgemein in der Gestaltung nationalen Lebens bei der Regierung vermisste. Künstlerisch war der Impetus des Revolutionären in dieser Vorstellung gleichsam rein konserviert, nicht befleckt vom Blut der praktischen Exekution. Der implizit politische Charakter des Ästhetischen, der schon weiter oben mehrfach angesprochen wurde und für das liberale Davidbild der Zeit von entscheidender Bedeutung scheint, wird bei der Diskussion der romantischen Exegese deutlicher herauszuarbeiten sein.

Die entschieden positivste Rückschau auf Davids Leben – gerade auch auf seine Revolutionsaktivitäten – lieferte Thibeaudeau, Königsmörder wie der Maler und mit diesem im Brüsseler Exil freundschaftlich verbunden.⁴⁹ Im Unterschied zu den meisten anderen, die über die erste Hälfte der 90er Jahre meist verschämt hinweggingen, nur einige Stichworte gaben, oder zu einer abstrakten Verdammung derjenigen ausholten, die das gottgegebene Maß verloren hätten, schilderte er die revolutionäre Vita ausführlich und zitierte vor allem besonders gerne aus Davids Konventsreden.⁵⁰ In diesen nun ist von extremistischer Verblendung wenig zu verspüren, sie sind geprägt von noblem Engagement für die Sache des Vaterlandes, predigen insbesondere Kampfbereitschaft gegen den äußeren Feind und regen damit Gefühle an, die auch in der Restauration noch durchaus aktuell waren.⁵¹

Ungewöhnlich war auch der Versuch des Biographen, nicht alle Robespierre-Anhänger über den gleichen Kamm zu scheren. »La chute de Robespierre entraîna celle d'une foule de soi-disant républicains indignes de ce nom, mais parmi lesquels se trouvaient pourtant quelques patriotes de bonne foi: de ce nombre était David.«⁵² Auf diese Weise wurde ein Mensch entschuldigt, der sich aufgrund seiner Naivität den falschen Leuten angeschlossen hatte, aber in seinen politischen Idealen durchaus ernst

genommen werden mußte. Die Zielrichtung eines solchen Argumentes wird einleuchten: Verteufelten die Konservativen mit dem Terroristen David die Revolution insgesamt, so wurde bei Thibeaudeau diese in ihrer Idee durchaus gerechtfertigt, wenn auch in der Praxis partiell revidiert.⁵³

Der Tod Davids aber fand seinen Widerhall nicht nur in speziellen Retrospektiven wie Nekrologen und Biographien, er drang bis in die Dichtung vor. Pierre Jean de Béranger, volkstümlicher Propagator des Napoleonmythos und liberaler Kritiker restaurativer Vergangenheitsverdrängung, verfaßte ein »Convoi de David«, in dem er die Weigerung der französischen Regierung, den toten David ins Land zurückkehren zu lassen kritisch reflektierte. »Non, non, vous ne passerez pas, / Crie un soldat sur la frontière / A ceux qui de David, hélas! / Rapportaient chez nous la poussière.«⁵⁴ Aber im Verlauf des Liedes wird die aggressiv vorgetragene Abwehr des Grenzsoldaten immer schwächer, fast scheint ihn Mitleid zu ergreifen, nachdem die Begleiter des Sarkophages an seinen Nationalstolz appelliert und den Maler als Kfinder des Ruhmes Frankreichs vorgestellt haben. »Le peintre de Léonidas / Dans la liberté n'a vu qu'elle. / On lui dut le noble appareil / Des jours de joie et d'espérance. / Où les beaux-arts à leur reveil / fêtaient le réveil de la France.« Ganz unbefangen konnte David hier als Gestalter einer revolutionären Vergangenheit figurieren, die in ihrer Zukunftsorientiertheit und Lebensfreude positiv sich von der Tristesse der Gegenwart absetzte.

Von Anfang an präsentierte die interessierte Restaurationspublizistik David immer dort, wo die Größe der revolutionären und napoleonischen Vergangenheit evoziert werden sollte. Das konnte auf ganz unterschiedliche Art und Weise erfolgen. Der *Miroir des spectacles* etwa beschwor die Erinnerung an den *Ballhausschwur*, der vom »würdigsten Maler« Frankreichs verewigt worden sei, fügte zwar scheinbar harmlos hinzu, das Ereignis in seiner Bedeutung nicht einschätzen zu können, stellte es aber – um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen – doch als ein »grand souvenir«, einen »trait glorieux« und eine »action honorable« dar.⁵⁵

Gerne verwies man in ausführlichen Rezensionen auf Neuerscheinungen, die sich in der einen oder anderen Weise mit der Geschichte von Revolution und Empire befaßten und verwies dabei häufig auf Illustrationen, die nach Werken Davids geschaffen worden waren.⁵⁶ Als Beispiel sei hier nur die »Galerie militaire de Napoléon Bonaparte« genannt, der sich die *Tablettes universelles* widmeten, nicht ohne dabei auf die ehemalige Stärke der französischen Nation zu verweisen, die sich von der Gegenwart so deutlich unterscheide.⁵⁷

Zum nationalen Symbol konnte David auch deswegen werden, weil er in den Augen der französischen Progressiven das

Prinzip der Modernität vertrat, das für sie identisch war mit den – heute als eher anachronistisch verschrien – Gestaltungsweisen des Neoklassizismus. »David, qui ne fut jamais exclusif, comprenait fort bien qu'à un siècle gros d'idées nouvelles, il fallait une peinture en rapport avec ses besoins actuels.« Dem Redakteur der *Pandore* (3. 1. 26) schien diese Zeitgemäßheit nur im Gewande des rationalen Klassizismus garantiert, mit Macht wandte er sich gegen die romantischen Häresien, denen er jegliche Aktualität absprach. Zur gleichen Zeit hatten aber fortgeschrittenere Liberale längst begriffen, daß die Zukunft nicht mit den an einer künstlerischen Vergangenheit, nämlich denen der griechischen Antike orientierten Ideen einer Stilrichtung zu bewältigen schien, die zudem von den an Kontinuität interessierten Offiziellen der Restauration längst als Ausdruck einer sorgsam zu hütenden jahrhundertealten französischen Tradition kooptiert war.

Aus dem klassizistischen Credo der offiziellen ästhetischen Doktrin ergab sich dementsprechend die universelle Gültigkeit der Davidschen Kunst auch auf Seiten der Regierungstreuen, wobei aber – und das ist entscheidend – nach der jeweiligen Motivation auf der »Linken« und der »Rechten« gefragt und zwischen beiden genau unterschieden werden muß. Für die monarchistisch festgelegten Konservativen war das klassische Prinzip naturgemäßer Ausdruck ewig gültiger künstlerischer Werte, Erscheinungsform einer metaphysischen Kontinuität, auf der letztlich auch das legitime Königtum beruhte.⁵⁵ Diese Position wurde in einem programmatischen Artikel des *Globe* vom 23. 4. 1825 sehr anschaulich,⁵⁶ obwohl sie hier in eindeutig sarkastischer Absicht trivialisiert erschien, da man sich in diesem intellektuell wohl hochrangigsten Organ der Restaurationsliberalen zu ihr in Opposition fühlte. In der bezeichnenderweise »De l'indépendance en matière de goût« betitelten Abhandlung ging es im zweiten Teil um die »Intervention du gouvernement dans les lettres et les arts«. Louis Vitet, neben seinen literarischen Aktivitäten in historischem Roman und Drama auch ein bedeutender, bislang kaum untersuchter Kunstkritiker, versuchte darin aus einer romantischen Perspektive, in der die angesprochene, noch in der frühen Restauration fraktionsübergreifend gültige Universalität auch des Davidismus schon aufgebrochen war, die Brüchigkeit der klassischen Doktrin zu belegen, die sich eigentlich nur noch künstlich durch die offizielle, in der Akademie vermittelte Unterstützung am Leben erhalten könne. »La coalition du classicisme et du pouvoir n'est donc point une chimère: l'un met en action ce que l'autre prêche en théorie: l'un dit, ceux qui suivent mes leçons ont seuls bon goût; l'autre, Ceux que j'autorise ont seuls du talent. Des deux côtés, c'est une apologie du monopole. Notez bien cependant que nos

hommes d'état ne sont au fond ni classiques ni romantiques; de semblables débats les émeuvent si peu! mais ils ont une telle sympathie pour la routine et l'immobilité, qu'il leur a semblé tout naturel, en organisant l'administration des beaux-arts, de la laisser exactement telle qu'elle était avant la révolution, et par là ils se sont trouvés faire du classicisme sans le savoir.⁶⁰ Das, was in der Reflexion des kunstsinnigen Vitet, der seine alternativen ästhetischen Vorstellungen durchsetzen wollte, als banal-sensitives Desinteresse erschien, war in Wirklichkeit mehr, wenn er mit dem Vorwurf des Immobilismus auch ins Schwarze traf. Ein solcher Immobilismus hatte nämlich durchaus als Prinzip zu gelten, das Anspruch auf auch ästhetische Gültigkeit machte. In dieser Sichtweise war Davids Werk nicht mehr – aber auch nicht weniger – als eine herausragende Realisation des klassischen, überzeitlichen Gedankens. Das war gleichzeitig Bestätigung seiner Kunst als auch Relativierung derjenigen Interpretation, die in David einen originären »Restaurateur« der französischen Schule erblickte und daraus dann ihre progressivistische Interpretation ableitete. Einen typischen Vertreter dieser Davidexegese haben wir in Charles Landon vor uns, dem Gemäldekonservator des Louvre in der Restauration, der zu allen Salonausstellungen eine ausführliche Besprechung geliefert hat. In seiner Kritik des Salons von 1819 kam er auf den exilierten Maler anlässlich einer Diskussion von Abel de Pujols Deckenbild über der *Grand Escalier* des Louvre zu sprechen.⁶¹ Er konnte nicht akzeptieren, daß der Davidschüler Pujol seinen Meister durch die Aufnahme des *Schwurs der Horatier* in das der »Renaissance des arts« gewidmete Fresko als Regenerator der Kunst in Frankreich darstellte.⁶² Interessant ist seine Begründung. Landon behauptete nämlich, daß es in Frankreich seit der Renaissance erstens gar keine grundsätzliche Dekadenz der Kunst gegeben habe und daß zweitens die Rückbesinnung auf die – kurzzeitig etwas aus den Augen verlorenen – klassischen Prinzipien schon weit vor David, nämlich bei Vien, Vernet und auch Greuze stattgefunden habe. Der Zweck dieser doppelten Begründung ist offensichtlich. Sie relativierte die Bedeutung Davids, ohne damit den Maler vollständig zu demontieren. Denn sie nahm seinen Leistungen vieles von dem Pathos des radikalen Neuanfangs, das man ihnen von progressiver Seite aus zugestand. Landon integrierte David somit ganz im Sinne des konservativ klassizistischen Prinzips in den großen Fluß der klassischen Kunst, dessen Oberfläche zwar ab und zu gleichsam etwas aufgewühlt gewesen sei, dessen Richtung sich aber eigentlich im wesentlichen kaum verändert habe.⁶³

Der bedeutendste Verteidiger des klassischen Prinzips in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war natürlich Quatremère de Quincy. Er stellte in seiner Akademierede »De l'inven-

tion et de l'innovation dans les ouvrages des beaux-arts«⁶⁴ einen Gegensatz von »Erfindung« und »Neuerung« auf und brachte damit den Unterschied von klassischer Kunst, die sich der »recherche du vrai« und der »imitation du beau« widmete und der neuerungssüchtigen Kunst der Romantiker, die in der Suche nach dem Ungewohnten, noch nie Dagewesenen sich erschöpfe und nie irgend etwas allgemein Gültiges realisiere, auf den Begriff. Die Romantiker nämlich »prétendent que si tout a commencé avant eux, tout doit recommencer à eux«⁶⁵ und begingen damit einen Irrtum, der in den Augen des Klassikers der fundamentalste überhaupt sein mußte: Sie glaubten, an einem Anfang stehen zu müssen und machten sich nicht klar, daß wahre Kunst nie neu beginnt, sondern sich immer einschreibt in das ewige Prinzip von Natur und Geschichte.

Wenn die Konservativen in der Restauration auf der Basis dieses Kunstbegriffes versuchten, David nicht in Grund und Boden zu verdammen, so sahen sie sich mit einem Dilemma konfrontiert: sie konnten das Werk akzeptieren, aber nicht die Person seines Schöpfers. Daher waren sie gezwungen, es gleichsam als eine objektive Emanation zu fassen, nicht als eine subjektive Kreation. In genauer Kenntnis dieses Dilemmas drängten die Liberalen darauf, das Werk an die Person zurückzubinden, immer wieder auf den spezifischen Kontext seiner Entstehung hinzuweisen. Hierin bestand die tiefere Bedeutung einer vom *Courrier français* verbreiteten Episode: »Les tableaux de M. David qui ornaient la galerie du Luxembourg viennent selon l'usage d'être transportés au Louvre. Plusieurs de ses élèves ont profité de cette circonstance pour aller déposer un portrait de ce grand artiste au dessous de ses ouvrages. M. le Directeur du Musée s'étant opposé à ce qu'ils exprimassent ainsi leur reconnaissance envers leur maître, ils se sont rendus hier chez Mme David et lui ont fait l'hommage de ce portrait.«⁶⁶ Als exemplarische Sammlung französischer Hochkunst erhielten die wichtigsten Werke Davids auch in der Restauration höchste Weihen,⁶⁷ Suversivitätsverdacht – der natürlich bei der Aktion der jungen Maler durchaus angebracht war – entstand aber überall dort, wo an deren Produzenten erinnert wurde, der sich durch seine Einstellung zum gesellschaftlichen Leben so gründlich desavouiert hatte.

Wie Vitet, so bemühte sich auch Augustin Jal, einer der wichtigen Promotoren der Romantik im Felde der bildenden Kunst in den zwanziger Jahren, ästhetischen und politischen Traditionalismus des regierungsamtlichen Klassizismus zu desavouieren. In seinem Pamphlet »De la nouvelle école de peinture«⁶⁸ formulierte er sarkastisch und ausdrücklich auf die zitierte Anschauung Quatremère de Quincy gemünzt: »Le Nouveau, voilà le monstre qu'il faut poursuivre. Il envahit le

siècle, il germe sur le terrain de la politique, il domine l'industrie; il faut garantir la peinture et la poésie de ses envahissements dangereux.« Dieses Bestreben nach dem Neuen, Kern des progressiven Bewußtseins, wurde nun zur Bewährungsprobe für die Malerei von David selbst, eine Bewährungsprobe die er letztlich nicht bestand und auch gar nicht bestehen konnte, weil auch er, der einmal der Neuerer par excellence war, irgendwann ganz notwendigerweise überholt sein mußte.

Auch bei der Konstituierung der hier thematischen Modernitätsvorstellung, mit der die ideologisch wasserfeste Fundierung der Romantik gelingen sollte, hat Jal – neben Stendhal – eine herausragende Rolle gespielt.⁶⁹ Diese Konzeption ist im Rahmen der Stendhal-Forschung ausführlich thematisiert worden, es reicht demnach aus, ihren Kern in Erinnerung zu rufen, insbesondere insofern er bedeutend ist für die liberale David-Rezeption der Restauration.

Als Auguren der Bewegung hatten die Vorkämpfer der romantischen Revolution kein festes Stilideal mehr im Kopf, sondern plädierten für das, was der jeweiligen Gegenwart angemessen schien. Jal formulierte das sehr prägnant und in vollem Bewußtsein der Ungewöhnlichkeit des Gedankens: »... je vais peut-être proférer un blasphème; pardonnez-le à ma conviction. Si David revenait maîtriser la peinture, dans le moment de crise où est la France politique et littéraire, grosse d'une école encore indéfinissable, et avide d'émotions nouvelles, il m'est permis de croire que tout en faisant revivre le goût des formes, et la pureté du trait, il se mettrait à la tête du mouvement, improprement appelé romantique; ...«⁷⁰ Im Bewußtsein der Zeitumstände würde David sich den Romantikern anschließen, ja sich zu deren Vordenker aufwerfen. Zu seiner Zeit war eben der rigide Neoklassizismus modern, gar revolutionär, und er drückte mit ihm eine bestimmte Geisteshaltung aus, die sich dann in den Ereignissen von 1789 realisierte.⁷¹ Aber die Zeit Davids schien vorbei. Die neoklassizistischen Prinzipien waren nun nicht mehr zukunftsfruchtig, sondern verwiesen mehr auf Vergangenheit, die neue Künstlergeneration konnte über sie hinweggehen, da sie jegliche Aktualität eingeübt hatten. Auf eindrucksvolle Weise formulierte dies der anonyme Kritiker des *Globe* dort, wo er die aussichtslose Lage der französischen Schule anlässlich einer Reflexion über den »Concours pour le grand prix de peinture« beklagte. Denjenigen, die glaubten, diese Situation sei zu überwinden, sobald nur David aus seinem Exil zurückgekehrt sei, um sich an die verwaiste Spitze der Schule zu stellen, antwortete er skeptisch: »Que demanderiez-vous à David revenant aujourd'hui de Bruxelles? Quel style voudriez-vous qu'il vous apportât? Son ancien style? mais son temps est passé: il a eu ses chefs-d'œuvre, il faut l'admirer et non plus l'imiter.«⁷² Eine Kunst,

deren Vergangenheitscharakter sich nach den großen Umbrüchen der frühen 20er Jahre so offenbar darstellt wie die Davids, konnte man wohl bewundern, aber sie durfte nicht mehr beanspruchen, Modell für kommende Generationen zu sein. Was in diesen heilsichtigen Sätzen darüberhinaus zum Vorschein kam, das war der Verlust des Glaubens an überzeitliche künstlerische Werte, ein Verlust, der den Kern des nachklassischen Kunstbegriffs ausmacht.⁷³

Die Tatsache, daß sich eine derartige Davidkritik gerade auf der Seite der Systemkritiker, der liberalen Konstitutionellen und Republikaner durchsetzte, die auch die Trägerschicht derjenigen Zeitungen ausmachten, die in David ein politisches Kampfinstrument entdeckt hatten und es beispielweise anlässlich seines Todes intensiv nutzten, verunklärte naturgemäß die Fronten der Kritik genauso sehr wie umgekehrt die angesprochene Vorliebe der Konservativen für die klassische Kunst.⁷⁴ Die Differenzen müssen aber trotzdem sorgsam aufgezeichnet werden, will man die ganz unterschiedlichen Weisen des David-Verständnisses auf den Begriff bringen.

Stendhal hat wohl als derjenige der liberalen Kunstkritiker zu gelten, der am deutlichsten den Vergangenheitscharakter der Davidschen Kunst postulierte. Immer wieder kam er auf ihn und vor allem auch seine Schüler zu sprechen, deren häufig blindem Vertrauen in die Vorbildlichkeit des Meisters er besonders kritisch begegnete. Positiv stand auch für ihn Davids mutige Reformfreudigkeit zu Beginn seiner Karriere: »M. David apprit à la peinture à désertier les traces des Lebrun et des Mignard, et à oser montrer Brutus et les Horaces. En continuant à suivre les errements du siècle de Louis XIV, nous n'eussions été, à tout jamais, que de pâles imitateurs.«⁷⁵ David hat durch diese Entscheidung etwas erreicht, was für den romantischen Ästhetiker von herausragendem Interesse war: er hat sich als ein origineller Künstler erwiesen, der nicht mehr in den ausgetretenen Spuren seiner Vorgänger gewandelt ist, sondern neue Bedürfnisse mit neuen Lösungen bedienen konnte. Nachahmer aber werden wiederum diejenigen, die sich sklavisch an das Davidsche Modell halten: »L'école de David ne peut peindre que les corps; elle est décidément inhabile à peindre les âmes.«⁷⁶ Damit ist gleichzeitig der Vorwurf genannt, den Stendhal auch David selbst machte,⁷⁷ sobald dieser phantasielos an der einmal gefundenen Idee festhielt: dem psychologisch geschulten Dichter konnte ein Bild wie die *Sabinerinnen*, Inbegriff akademischer Malerei im frühen 19. Jahrhundert, nur noch Langeweile verursachen, weil in ihm – dies war ein weitverbreiteter Vorwurf von Seiten der Modernen, mit dem man ein ursprünglich der Genremalerei zugeordnetes Verdikt auf die große Historie zurückwandte – nur den Körper und nicht die Seele gemalt sei.⁷⁸

Die David-Rezeption der Restaurationsliberalen vollzog sich im Spannungsfeld von politischer Solidarität und ästhetischer Kritik und war daher zwangsläufig schillernd. Meist im Zeichen des weltanschaulichen Konsenses stand die Reaktion Jals, dessen erstaunliche Bemerkung über den implizit romantischen Charakter der Kunst Davids weiter oben schon zitiert wurde. Diese Romantisierung eines Klassizisten löste das hier zur Diskussion stehende Dilemma, mit ihr war David als Künstler gerettet, ohne daß seine Kunst als System anerkannt werden mußte, von dem man sich nicht entfernen durfte. Um sich von den konservativen Adepten Davids zu distanzieren, strich Jal daher auch immer wieder die Liberalität des Davidschen Kunstbegriffs heraus und vor allem seine ganz unautoritäre Lehre: »David aussi prêchait la liberté, et cependant il a fait une foule de copistes. Ce n'est pas sa faute: il avait planté la foi, fondé une religion; il devait trouver des fanatiques. C'est ce qui lui est arrivé. Tous ceux qui ont suivi ses traces (et il les ont suivies de bien loin) se sont faits gloire d'imiter le maître; ils l'ont exagéré, refroidi, maniéré; ...«⁷⁹ David selbst habe also erkannt, daß jeder Schüler einen eigenen Stil finden muß, daß der Künstler im Austausch mit seiner eigenen Zeit – und nicht mit einer präfabrizierten Idee – seine Werke schaffen müsse. Aber die meisten seiner Schüler hätten nun einmal ihre eigene Chance nicht begriffen und die Anschauungen des Meisters sklavisch weiterverfolgt, damit zum System verfestigt, was ursprünglich Befreiungssuch gewesen sei.

In dem fanatischen Antikenenthusiasmus schlägt die Modernität Davids in einen Archaismus um, den Vitet und seine liberalen Gesinnungsgenossen verurteilen konnten, ohne auch das Fortschrittliche in dem Maler zu treffen. »David, au contraire, était doué d'une de ces intelligences plus vigoureuses qu'étendues, qui ... une fois qu'elles ont adopté une idée, s'y enferment, ... et la poursuivent jusqu'à ses dernières conséquences sans se mettre en peine de rester ou non fidèles à la réalité ... Unissez un tel esprit à un tel caractère, il faudra de toute nécessité que vous soyez fanatique en politique et systématique dans les arts; c'est là une de ces lois que David était condamné à subir aussi bien à la Convention que dans son atelier.«⁸⁰ Begriff der Romantiker das künstlerische Genie als einen Ausdruck der Totalität des Menschlichen, worin insbesondere auch dessen Gemütsqualitäten eingeschlossen waren, so konnte er das Einseitige von Davids Wesen und seiner Kunst nicht akzeptieren.⁸¹ Der Vertreter des aufgeklärten Juste milieu verspürte die Unzulänglichkeit des Systematischen, dessen rigide Durchsetzung ihm gleichzeitig auch die Verrohung der Revolution verursacht hatte und plädierte für einen Eklektizismus, begriffen als humane Mischung aller Möglichkeiten und Fähigkeiten.⁸² Schon 1824

hatte Adolphe Thiers, der zunächst als Kunstkritiker bekannt gewordene spätere Politiker, den Systemcharakter der Davidischen Kunst kritisiert, den starren Klassizismus der *Sabinerinnen* verurteilt und charakteristischerweise – wie Stendhal – nur den frühen, vorrevolutionären David zu schätzen vermocht. Der nämlich vertrat für Thiers in der Erneuerung des antiken Heroentums noch einen protorevolutionären Geist, welcher ihm dann später abhanden kam.⁸³

Davids Rolle im Diskurs der konkurrierenden Restaurationsideologien war bestimmt durch seine revolutionäre Vergangenheit. Konnte sich die progressive Partei auch auf die Gegenwart des in Brüssel Exilierten berufen? Hatte der Maler sich wirklich so vollständig auf die Kunst zurückgezogen, wie dies die meisten Kommentatoren behaupteten?

Zusammen mit vielen anderen aus Frankreich vertrieben aufgrund eines von den Ultraroyalisten gegen den König erzwungenen Gesetzes, demgemäß alle diejenigen das Land verlassen mußten, die sich sowohl 1793 für den Tod des Königs als auch 1815 nach der Rückkehr Napoleons aus Elba für den Kaiser ausgesprochen hatten,⁸⁴ wandte er sich nach der Entscheidung für das Brüsseler Exil an den Gouverneur der süd-niederländischen Metropole mit der Bitte um eine Stellung als *Directeur général des Arts*, eine Position, die ihm auch vom preußischen König angeboten worden war für den Fall, daß er sich für eine Wohnsitznahme in Berlin entscheiden konnte.⁸⁵ In dieser von großem Selbstbewußtsein geprägten Anfrage, die dann auch mit entschiedenem Wohlwollen entgegengenommen wurde, begründete er seine Entscheidung für die Niederlande mit einer Einschätzung, die von politischer Enthaltensamkeit nichts verspüren ließ, damit, daß er hier »... une constitution parfaitement en rapport avec les idées du siècle dans lequel les traces d'une révolution sont effacées par le sentiment du bien public dont le Roi est animé, et où la sagesse et la modération du Chef de l'Etat, ont prévenu les réactions qui désolent d'autres contrées« angetroffen habe.⁸⁶ Der liberale niederländische Souverän schien genau seinen Vorstellungen von der Rolle eines Königs nach den großen Umbrüchen der Revolution zu entsprechen, er sei »en rapport avec les idées du siècle«, zeitgemäß eben, und in dieser Behauptung wird man nicht lange nach der versteckten Spitze gegen die restaurierte Monarchie in Frankreich suchen müssen.

Es dürfte kein Zufall sein, daß sich David mit dieser programmatischen Aussage und vor allem mit der festgestellten »Zeitgemäßheit« des Königs ideologisch einreichte in die Phalanx der liberalen Systemkritiker, die auch für die Fortentwicklung der Kunst plädierten. So vollständig politikfrei nämlich, wie man das nach dem bisher Gehörten vermuten könnte, war auch sein

Leben in den ihm verbleibenden zehn Jahren im niederländischen Exil nicht. Sein Atelier etwa war Treffpunkt der nach Brüssel verbannten Napoleon-Anhänger, nicht umsonst wurden seine Aktivitäten mit größtem Interesse von den französischen Behörden registriert.⁸⁷ Zwar wandte er sich in seiner Kunst im wesentlichen mythologischen Themen zu, die man kaum politisch wird interpretieren können, aber unter den vielen von ihm gemalten Porträts befanden sich auch einige, in denen alte Revolutionäre und hohe Würdenträger des Empire abgebildet waren.⁸⁸ Besonders deutlich wurde diese Tendenz bei der 1822 – kurze Zeit nach dem Tod Napoleons – von David wiederaufgenommenen Kopie seines Krönungsbildes, die er im Auftrag von nicht identifizierbaren Amerikanern schon unmittelbar nach Ausstellung des Originals begonnen, dann aber über viele Jahre hinweg liegengelassen hatte.⁸⁹ Er signierte diese Kopie »David faciebat in vinculis, Bruxelles, 1822« und verband damit eindeutig die Erinnerung an Napoleon mit seiner als ungerecht empfundenen Exilsituation. Die vom Maler intendierte Ausstellung der Kopie in Brüssel wurde von der niederländischen Führung nicht genehmigt. Dowd konnte archivalisch nachweisen, daß dafür eindeutig politische Gründe, die Angst vor einer Intervention der französischen Restaurationsregierung, ausschlaggebend waren.⁹⁰

Wenn die Liberalen Frankreichs also den Namen Davids auf ihre Fahnen schrieben, so pflegten sie damit nicht nur einen Mythos, der sich ganz aus der revolutionären Vergangenheit konstituierte, sondern konnten durchaus auch auf dessen – zumindest versteckt – kritische Stellungnahme zur aktuellen staatlichen Verfassung seines Heimatlandes zurückgreifen. Zwei weitere Anlässe wären hier zu nennen, bei denen Davids Verhalten dementsprechend interpretiert werden konnte, zum einen die eben schon erwähnte Einladung nach Berlin, zum andern der Besuch Wellingtons in des Künstlers Brüsseler Atelier.

Die David-Exegese der Restauration ging mehrfach auf das Angebot des preußischen Königs ein und nutzte die Gelegenheit, um die patriotische Standfestigkeit des Malers herauszustreichen. Thibeaudeau begründete die Ablehnung des Freundes: »... car il était bien résolu de ne point accepter un asile, ni de porter ses talens chez une nation qui s'était montrée l'ennemi le plus passionnée de sa patrie.«⁹¹ Neben dieser eher nationalistischen trifft man aber auch eine gleichsam republikanische Variante der Begründung an. In einer anonymen »Notice sur la vie et les ouvrages de M. J.-L. David«⁹² wurde behauptet, David hätte von einem republikanisch gesinnten Mitexilanten die Freiheiten des belgischen Exils preisen hören und daraufhin erst das Angebot des preußischen Königs abgelehnt.⁹³

So wie der napoleonisch und französisch-nationalistisch gesinnte David sich nicht dafür entscheiden konnte, das mehr als

noble Angebot der Siegermacht Preußen anzunehmen, so wollte er natürlich auch nicht dem Napoleonbezwinger Wellington zu Diensten stehen, vorausgesetzt, die jetzt noch zu ergänzende Anekdote, die in den *Tablettes universelles* kolportiert wurde, ist echt: »Pendant son séjour à Bruxelles, le duc de Wellington visita l'atelier du fameux peintre M. David. Après avoir beaucoup admiré les ouvrages de ce grand artiste, le duc se retira; mais il fit dire par quelqu'un de sa suite qu'il serait très flatté s'il voulait bien faire son portrait. L'illustre peintre reçut la proposition avec la plus grande froideur.«⁹⁴ Letztlich ist die Authentizität einer solchen Anekdote für unseren Zusammenhang allerdings relativ unerheblich, wichtig ist ausschließlich, was er in den Augen der Franzosen getan haben sollte, nicht das, was er wirklich getan hatte.

Der Pressestreit, der sich an Davids Ableben am Ende des Jahres 1825 anschloß, reflektierte eine kontroverse David-Rezeption, die während der ganzen Dauer der Restauration anhielt. Es überwogen die Äußerungen, die den Maler als positives Propagandainstrument benutzten, Gegenstimmen waren erheblich seltener, David wurde so entschieden zu einem eindeutig konnotierten gesellschaftlichen Symbol, zu einem ideologischen »Selbstläufer«, daß Kritik kaum empfehlenswert, Tot-schweigen angeraten schien. Die Figur des im Brüsseler Exil verstorbenen Malers konnte damit zu einem bedeutenden Instrument der restaurationsfeindlichen Propaganda und indirekt zu einem der Totengräber des bourbonischen Regimes werden. Die Diskussion der Rolle, die David in der ästhetischen Theoriebildung der Romantik spielte, konnte zur Klärung der nachklassischen Kunstdeutung beitragen. In ihr wurde die Komplexität einer Rezeptionshaltung deutlich, die jenseits von eindeutigen Stellungnahmen immer an die jeweilige Funktion gebunden blieb, die die Persönlichkeit des Malers in einer bestimmten Argumentationsführung einnahm, so daß durchaus widersprüchliche Urteile ein und desselben Kommentators zu David erklärlich wurden.

Anmerkungen

- ¹ Zum Restaurationsliberalismus vor allem: D. Bagge, *Les idées politiques en France sous la restauration*, Paris 1952.
- ² Zur Restauration als Epoche: G. de Bertier de Sauvigny, *La Restauration*, Paris 1955; A. Jardin / A. J. Tudesq, *La France des notables, 1815–1848* (Nouvelle histoire de la France contemporaine, 2 Bde.), Paris 1973; H. G. Haupt, *Nationalismus und Demokratie. Zur Geschichte der Bourgeoisie im Frankreich der Restauration*, Frankfurt 1974.
- ³ Zu den von den Restaurationsoffiziellen entwickelten restriktiven Alternativen zur seit 1819 auch im Periodikabereich endgültig abgeschafften traditionellen Zensur vgl. I. Collins, *Government and Newspaper Press in France 1814–1881*, Oxford 1959, S. 1–60.
- ⁴ Zu Charles X: J.P. Garnier, *Charles X. Le Roi – Le proscrit*, Paris 1967.
- ⁵ *Catalogue des tableaux de galerie et de chevalet*, Paris 1826. In einer *Notice sur la vie et les ouvrages de M. J.-L. David* (Paris 1824) hieß es entsprechend: »Ces événements sont trop près de nos jours pour détailler les tableaux qui les retracent.« (S. 37) Der *Globe* vom 15. 4. 26 berichtete, daß die beiden Porträts der Montagnards (*Lepelletier* und *Marat*) nur für die wenigen Minuten ausgestellt würden, die zum Verkauf der Werke absolut nötig wären (S. 255). Der Polizeipräfekt meldete seinem Innenminister sogar, daß der *Marat* sich zwar in der Galerie an der Rue du Gros-Chenet befände, dort aber nur auf besonderen Wunsch gezeigt werde. So sehr fürchtete man offensichtlich die Reaktion der Öffentlichkeit. A.N., F/7/6711 (Dossier David), Blatt 566.
- ⁶ Vgl. C. Ledré, *La presse à l'assaut de la monarchie, 1815–1848*, Paris 1960, S. 45 ff; I. Collins, *Government and Society in France, 1814–1848*, London 1970, S. 32.
- ⁷ Der Zensur entging aber auch diese Taktik nicht. So wurde in der Polizeizirkulare über die *Pandore* durchaus vermerkt, daß man sich dort anlässlich einer Besprechung von Davids *Mars und Venus* über die Unrechtmäßigkeit seines Exils echauffiert hatte: 29. mai, A l'occasion du nouveau tableau de David, le journaliste déclame avec fureur contre le bannissement de ce régicide, ordonné par la loi. ... David s'est élevé, par la puissance de son génie au dessus de la fange sanglante, où vous rampez, et nous entranes avec lui dans les cieux qu'au sein de nos tourmentes nous ne devrions jamais regarder sans songer qu'ils sont habités par celui dont la dernière volonté fut le pardon et l'oubli. Fidèle à cet ordre sacré, si mal observé, livrons-nous, sans nous occuper d'affligeants souvenirs, à l'enthousiasme.« A.N., F/18/397 (Zensurbericht vom 1. 5. – 15. 6. 1824).
- ⁸ Nicht umsonst hatte auch schon etwa der niederländische Außenminister an seinen Kollegen aus dem Justizministerium anlässlich einer Anfrage Davids, die Kopie seiner Napoleonkrönung in Brüssel öffentlich gegen Entgelt ausstellen zu dürfen, auf die politischen Komplikationen verwiesen, die dann durch interessierte Pressekreise entstehen könnten und deren Taktik präzise angesprochen: (die Ausstellung könnte) »... en outre donner une occasion aux journalistes de mauvaise volonté et en même temps aux admirateurs de Napoléon et au peintre qui lui est tellement dévoué de revenir toujours dans leurs journaux et conversations au sujet favori.« Aus diesem Grunde empfiehlt er, die Genehmigung zu verweigern. Vgl. den sehr aufschlußreichen Aufsatz von D. W. Dowd, Louis David et le gouvernement des Pays-Bas, Documents inédits sur le second »Sacre de Napoléon«, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1955, S. 151. Über Davids politische Neigungen zur Zeit seines Brüsseler Exils vgl. unten. – Einige wenige Pressereaktionen sind schon in der Chronologie des Kataloges der großen David-Aunt. (Anm. 84) aufgeführt, S. 634.
- ⁹ Ein besonderes Anliegen der progressiven Presse mußte also darin bestehen, David möglichst auch in menschlicher Hinsicht zu exkulpieren. Dies versuchte beispielsweise A. V. Arnault, Napoleonanhänger und in den Jahren von 1816 bis 1819 Mitexilant Davids in Brüssel in einem Artikel der *Opinion* vom 9. Januar, wenn er den Maler als »homme tout d'une pièce« beschrieb, dessen Brutalität eher entschuldigbarer Ausdruck einer zugegebenenmaßen etwas übertriebenen Zuneigung zum antiken Republikanismus gewesen sei, der aber im Grunde auch seine politischen Gegner schonte. Ähnlich P.A. Coupin, *Essai sur J. L. David, peintre d'histoire*, Paris 1827, S. 43 f.
- ¹⁰ Wie die Diskussion um die Rückführung Davids nach Frankreich anlässlich des Bicentennaires der französischen Revolution dokumentiert, ist allerdings sogar heute noch die Frage ein Politikum ersten Ranges.
- ¹¹ Dies konnte beispielsweise in der Geschichtsschreibung der Restauration (etwa bei Thiers und Thierry) dadurch bewerkstelligt werden, daß man sie historisierte und so indirekt

- rechtfertigte. Vgl. hierzu S. Mellon, *The Political Uses of History: a study of historians in the French Restoration*, Stanford 1958.
- ¹² L. Girard, *Les libéraux français 1814–1875*, Paris 1985, vor allem S. 81.
- ¹³ »Mais hélas! depuis long-temps sa main n'a plus guidé les études. A chaque exposition qui dans les bons ouvrages rappelle ses savantes leçons, on gémit sur un exil qui, pendant dix années, priva une génération nouvelle des grands principes de la peinture ...« Auch dies ein Ausschnitt aus der vom *Constitutionnel* zitierten Rede Odevaeres. Vgl. auch die Bewertung H. de Latouches in seinen *Lettres à David. Sur le Salon de 1819, par quelques élèves de son école*, Paris 1819, S. 12.
- ¹⁴ *Le Corsaire*, 15.1.1826.
- ¹⁵ Vgl. N. Athanassoglou, Under the sign of Leonidas: the political and ideological fortune of David's Leonidas at Thermopylae under the Restoration, in: *The Art Bulletin*, 1981, S. 633–649.
- ¹⁶ Zit. nach Girard (Anm. 12), S. 72.
- ¹⁷ Besonders engagiert in seiner Verdammung des Verbotes, den toten David nach Frankreich zu bringen, zeigte sich der *Frondeur* vom 2. 2. Auch er betonte die Notwendigkeit, alte Wunden heilen zu lassen und nicht freiwillig auf ein Kleinod nationalen Ruhmes zu verzichten, um dann pathetisch zu schließen: »Pour prix de la gloire impérissable qu'il nous a laissée, montrons-nous hospitaliers pour ses restes mortels, et qu'en présence de ses ouvrages nul sentiment étranger ne vienne se mêler à notre enthousiasme.« Der mit »Dépouille mortelle de David« betitelte Text wurde z.B. im *Ami de la Charte* vom 11. 2., einer liberalen Provinzzeitung, wieder abgedruckt.
- ¹⁸ *L'Opinion* vom 2. 1. 1826.
- ¹⁹ *Courrier anglais*, 18. 1. 1826; in: *Œuvres* (Paris, Le Divan) Reprint Liechtenstein 1968, Bd. 46/2, S. 430. Der Vergleich von napoleonischen Heroen und Monarchen der Restauration erfreute sich einer gewissen Beliebtheit und ging – wer hätte es anders erwartet – in der liberalen Presse gewöhnlich zugunsten ersterer aus. So widmete die *Opinion* vom 31. 1. 1826 dem General Foy, David und dem russischen Zaren Alexander, die alle gegen Ende des Jahres 1825 verstorben waren, einen gemeinsamen Nekrolog, in der der autokratische Absolutist eindeutig den Kürzeren zog.
- ²⁰ *Œuvres* (Anm. 19), Bd. 24/1, S. 298. Der Einspruch der französischen Regierung gegen die Rückführung des Leichnams Davids wurde auch von Stendhal kritisiert und für ein Zeichen eines »système erroné« gehalten: »... le refus d'admettre en France les restes du célèbre peintre David en est un exemple frappant.« *Courrier anglais*, 10. 2. 1826, in: *Œuvres*, Bd. 46/2, S. 466. In den Augen H. de Latouches (Anm. 13) übernahm David eine für die französische Nation wichtige psychologische Rolle, weil er ihr dabei half, über die traurigen Zeiten der Restauration hinwegzukommen: »Un des plus beaux spectacles que puisse nous offrir l'histoire n'est-il pas, mon cher Maître, celui d'un grand homme luttant contre l'adversité? Les peines qu'il essuya nous fortifient contre nos propres misères; ... Mais si l'homme n'est plus une victime isolée, si le proscrit porte avec lui les destinées d'un peuple, s'il est l'espoir de la patrie, l'enthousiasme se réveille; ... Que sa voix éclate contre l'oppression, nos voix appellent la liberté: qu'il s'élance dans les combats, nos mains voudraient saisir le glaive.« S. 27 f.
- ²¹ *Courrier français und Constitutionnel* vom 31. 1. 1826.
- ²² *Courrier français*, ebd.
- ²³ Vgl. in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Henri IV-Ikonographie, die analysiert wird bei: R. Kaufmann, François Gérard's entry of Henry IV into Paris: the iconography of constitutional monarchy, in: *Burlington Magazine* 1975, S. 790 ff.
- ²⁴ Verbreitet galt Belgien den progressiven Franzosen der Restauration als ein Staat, in dem die Lehren der Vergangenheit besser begriffen worden waren als in Frankreich unter den Bourbonen. David selber schloss sich, wie später zu zeigen sein wird, dieser Wertung an.
- ²⁵ Unmißverständlich scheint auch die Dekoration des Aufbahrungsraumes mit einer Kopie des *Passage du Mont St. Bernard*, Davids Historienporträt des Kaisers. Vgl. auch den voluminösen Aufmacher des *Globe* vom 16. März, der die Umstände des Leichenzuges in Form eines Leserbriefes aus Brüssel brachte.
- ²⁶ *Mercure du Dix-Neuvième Siècle*, Januar 1826, S. 21 ff.
- ²⁷ Vgl. ebd., S. 24. Nach 1815 war durchaus einiges von Davids Werken im Luxembourg zu sehen, z.B. auch die *Horatier*, wenn auch natürlich nicht die Porträts von Marat und Lepelletier. Vgl. P. Angrand, *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Lausanne/Paris 1972, S. 119 ff. Es ist schwer zu präzisieren, wieviel dabei auf das Konto politischer Taktik ging. Festzustellen ist auf jeden Fall, daß die Davidsche Kunst, gerade weil sie klassizistische Kunst war, im ästhetischen Kanon der Restauration durchaus einen Platz einnehmen konnte. Vgl. unten.
- ²⁸ *Gazette de France* vom 4. 1. 1826.
- ²⁹ Ebd. »Quelques journaux, qui exploitent à leur profit la mort de tous les hommes célèbres, n'ont pas laissé descendre David dans la tombe, sans y trouver les motifs d'inconvenantes récriminations.«

³⁰ *L'Etoile* vom 3. 1. 26. In einer ausführlichen Beschreibung seiner Laufbahn erschienen Davids Taten in den schwärzesten Farben.

³¹ Ebd.

³² Ebd., 13. 1. 26.

³³ Eine Andeutung der unauflösbaren Verquickung von künstlerischem und gesellschaftlichen Zustand gaben beispielsweise die *Tablettes universelles* (22/1822, S. 110), wenn sie die allgemeine mentale Depression der Restaurationsgesellschaft in der mangelnden Qualität der künstlerischen Produktion gespiegelt fanden. Die *Pandore* vom 5. 8. 1824 kritisierte, daß der Hinweis auf die Degeneration der französischen Historienmalerei und auf das schmerzliche empfundene Fehlen Davids immer gleich als Illoyalität gegenüber dem Staat und verkappter Liberalismus gewertet wurde, was immerhin auch für ein gewisses »Schuldbewußtsein« spricht.

³⁴ Vgl. hierzu und zum folgenden die Akte F/7/6711 (Dossier David) in den Archives Nationales.

³⁵ Ebd., Blatt 562.

³⁶ Der *Pilote* vom 21. 4. 1826 berichtete von der öffentlichen Ausstellung der Werke: »On n'y a point vu le portrait de Felix Lepelletier, que sa famille a fait racheter avant l'exposition publique pour une somme de cent mille francs, et que l'on dit anéanti ...«

³⁷ *La Pandore*, 17. 4. 1826.

³⁸ Ebd., 18. 4.

³⁹ Vgl. den *Courrier français* vom 12. 4., 17. 4. und 20. 4. 1826.

⁴⁰ Auch hier ist allerdings festzuhalten, daß sich die regierungstreuen Blätter meist jeglicher Berichterstattung enthielten.

⁴¹ *L'Etoile*, 20. 4. 1826. Der *Aristarque français* nutzte die Gelegenheit, um noch einmal auf die unrühmliche Rolle Davids in der Revolution hinzuweisen. (16. 4. 26) Auch in dieser Auseinander-

setzung befand sich die konservative Presse auf verlorenem Posten, die Glorifizierung des Ereignisses gelang nämlich viel eindrucksvoller als der Versuch, es herunterzuspielen.

⁴² *La France chrétienne*, t. 1, 1826, S. 159.

⁴³ Zur Beerdigung und vor allem zum Monument, das auf dem Grab Davids errichtet wurde vgl. den Briefwechsel, der im Service des inhumations de la ville de Bruxelles aufbewahrt wird. Hierzu auch: C. Vandervelde, »Het grafmonument voor de Franse kunstschilder Jacques Louis David«, in: *Brabantse folklore*, Juni 1988, S. 121–135.

⁴⁴ *Le Globe*, 30.9. 1826, S. 111.

⁴⁵ Vgl. hierzu auch R. Verbraeken, *Jacques Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris 1973, vor allem S. 122 ff.

⁴⁶ *Annuaire nécrologique ... rédigé et publié par M. A. Mahul*, 1825, S. 118 f.

⁴⁷ Vgl. auch Verbraeken (Anm. 45), S. 122.

⁴⁸ *Biographie nouvelle des contemporains ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la révolution française, ont acquis de la célébrité ...* (Hg. Jouy / Arnault / Jay / Norvins) Bd. 5 (von 20) Paris 1822, S. 231 f.

⁴⁹ A. Th. (inzwischen allgemein identifiziert als Antoine Thiébeaud). *Vie de David*, Paris 1826. In einer Zensurakte des Innenministeriums wurde über die Radikalität dieser Schrift (die man zunächst Thiers zuschrieb) entrüstete Klage geführt. Man sprach von einer »ouvrage détestable«, »ouvrage révoltant« und fragte verärgert, warum man sich heute zum Komplizen eines so infamen Verhaltens machen könne, wie es David in der Revolution gezeigt habe. Vgl. A.N., F/7/6711 Dossier David, Blatt 558.

⁵⁰ Diese Art der Rechtfertigung auf der Basis eines geschickt ge-

schönten historischen Berichtes kritisierte auch der Zensor des Innenministeriums. Vgl. ebd.

⁵¹ A. Th. (vgl. Anm. 49) etwa S. 35 ff.

⁵² Ebd., S. 93.

⁵³ Ganz ähnlich ist die Argumentation Mathieus zu verstehen, wenn er David in seiner Intention verteidigte und gleichzeitig in der Praxis – milde – verurteilte: »... qu'il ait vu la révolution un peu trop en artiste, c'est possible; mais à coup sur, malgré ses erreurs, il l'a vue en honnête homme, en homme dévoué aux intérêts de son pays.« Adolphe Mathieu, *La Mort de David* (1833), S. 68; Paris, Bibliothèque Nationale, Cab. des Estampes.

⁵⁴ *Chansons de Béranger*, tome 2, Paris 1865, S. 144.

⁵⁵ 17. 4. 1823, S. 3.

⁵⁶ Obwohl die bourbonische Zensur versuchte, jede bildkünstlerische Produktion zu unterdrücken, die sich mit der Empirevergangenheit beschäftigte, florierte schon in der Restauration eine propagandistisch orientierte Napoleonhagiographie vor allem in der Druckgraphik. Vgl. dazu B.A. Day, *Napoleonic Art (1830–1835). From the Religious Image to a New Secular Reality*, Diss. University of California/Irvine, 1986, S. 52 ff. und 216 ff. H. de Latouche bemängelte in seinen Briefen an David (Anm. 13) mit Sarkasmus, daß die Bilder mit napoleonischen Themen von Gros' und David selber alle nicht mehr gezeigt wurden: »N'est-il pas surprenant que les Batailles d'Austerlitz, d'Eylau, de Marengo, l'hôpital de Jaffa ... et vos tableaux, mon cher Maître, soient voilés à nos regards; et encore obscurément cachés dans la poudre d'un garde-meuble, sous prétexte qu'ils attestent de grand talents et rappellent toute la splendeur de nos armes? ... La pudeur de quelques sentiments affectés par nos

royalistes, incapables de supporter la vue de nos triomphes, serait-elle plus craintive que celle des jeunes filles qui passent sans baisser les yeux devant la statue d'Antinous?» (S. 5 f.).

⁵⁷ 16/1822, S. 126. Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, daß die Armee, sicherlich auch unter dem Eindruck der Erinnerung an den Glanz vergangener Tage unter Napoleon, während der gesamten Restauration anfällig gegenüber liberaler Propaganda blieb und daher auch in der 1830er-Revolution die Regierung kaum stützte. Vgl. D. Porch, *Army and Revolution, France 1815-1848*, London 1974, S. 17 ff. Zum Napoleonmythos allgemein: J. Tulard, *Le mythe de Napoléon*, Paris 1971.

⁵⁸ Mit der Nähe von klassizistischen Gestaltungsprinzipien einerseits und konservativ-monarchischen Bedürfnissen andererseits ist wohl auch eine Erklärung für die auf den ersten Blick doch überraschende Berufung Davids als Direktor des geplanten preußischen Museums nach Berlin gefunden. M. Droste etwa begründet sie mit dem letztlich klassizistischen Credo der preußischen Staatsverwaltung und des Königshofes, in: *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Münster 1980, S. 106.

⁵⁹ S. 492.

⁶⁰ L. Vitet, De l'indépendance en matière de goût (IIe article) De l'intervention du gouvernement dans les lettres et les arts, in: *Le Globe*, 23. 4. 1825, S. 492. Die geradezu natürliche Koalition von Romantik und gesellschaftlichem Fortschritt benannten die *Tablettes universelles*, um sich dann darüber zu wundern, daß sich diese Einsicht bei den Romantikern noch nicht durchgesetzt habe: »C'est une observation singulière, que la manière romantique, qui semble être la réformation, la révolution en lit-

térature, soit plus communément adoptée par les écrivains royalistes. Beaucoup de nos littérateurs libéraux se méfient de ces innovations; ils sont attachés par préjugé aux doctrines classiques; ils ne remarquent point assez que la question n'est pas de savoir si la théorie classique est bonne, mais si elle ne commence pas d'être trop usée.» (33/1823, S. 22).

⁶¹ C. P. Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Salon de 1819*, Paris 1819, S. 41 ff.

⁶² In einer ironisch gegen die Restaurationsliberalen gerichteten Rezension des Salon von 1819 wurde Landon hierin vom *Conservateur littéraire* ausdrücklich unterstützt: »Quoique M. Landon paraisse peu partisan de la lithographie et de certains sujets d'une certaine histoire toute moderne, que nos indépendants appellent nationaux; quoiqu'il démontre à ceux qui n'en sentiraient pas l'inconvenance l'injustice de l'apothéose décernée à l'illustre David (Alliance de mots empruntée à la Minerve) dans le palais de nos rois, le public et les artistes n'en doivent pas moins remercier M. Landon des services qu'il rend aux beaux-arts et au bon goût.» 1/1819, S. 291 f. E. Jouy sollte dann in der hier angegriffenen *Minerve française* den genau entgegengesetzten Standpunkt einnehmen und Abel de Pujol sogar für seinen unzureichenden Bekennermut ermahnen: »Dans le premier (plafond du grand escalier im Salon), dont le sujet est la Renaissance des arts, j'avais cru remarquer que la figure allégorique représentant la gravure tenait à la main une planche du Serment des Horaces; et je savais gré à M. Abel Pujol de cet hommage publiquement rendu, dans un tableau de commande, au premier des peintres français, dont la patrie de Rubens a si honorablement accu-

eili l'exil. Je blâmais toutefois M. Pujol de n'avoir pas poussé le courage jusqu'à faire mention de ce détail important dans le livret, où chaque artiste est admis à donner une explication sommaire des morceaux qu'il expose ...» (7/1819, S. 262).

⁶³ Landons Kritik an David kam im Jahre 1819 nicht durch Zufall. Sie richtete sich wohl auch gegen die Politik seines Vorgesetzten, des Comte de Forbin, der in dieser Zeit den Ankauf von zwei von Davids Hauptwerken, den *Sabinerinnen* und dem *Leonidas* durchsetzte. Im Hintergrund steht zudem wohl auch die ziemlich offen ausgetragene Konkurrenz zwischen Landon und de Forbin, der selber David-schüler war. Vgl. Angrand, (Anm. 27), passim und vor allem S. 110 ff.

⁶⁴ Die Schrift ist nicht datiert, muß aber wegen der scharfen Invektiven gegen die Romantiker auf jeden Fall nach 1820 angesetzt werden.

⁶⁵ Ebd., S. 8 f.

⁶⁶ 6. 1. 26.

⁶⁷ Über die Entstehung dieser Sammlung vgl. vor allem Angrand (Anm. 27).

⁶⁸ *Mercur du Dix-Neuvième Siècle*, 13/1826, S. 548 ff.

⁶⁹ Vgl. hierzu meinen Beitrag Kunstkritik als Revolutionsverarbeitung. Das Beispiel Augustin Jal, demnächst in: G. Gersmann / H. Kohle, *Restauration und Revolution*, Wiesbaden 1992.

⁷⁰ *L'Artiste et le Philosophe. Entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris 1824, S. 11. In die gleiche Richtung wies die Bemerkung in dem Nachruf, den die *Pandore* dem Maler widmete: »David, qui ne fut jamais exclusif, comprenait fort bien qu'à un siècle gros d'idées nouvelles, il fallait une peinture en rapport avec ses besoins actuels; mais il n'aurait jamais souffert qu'on revêtît les pensées de notre époque, amie du nouveau, d'expressions vicieuses ou de

couleurs de convention.» (3. 1. 26) Auch Vitet formuliert das in seiner Salonkritik des Jahres 1824 sehr ähnlich: »... et si le célèbre David, qui voyait avec tant de déplaisir ses imitateurs se trainer sur ses traces, reparaissait dans cette école qu'il avait formée, il serait sans doute surpris de ses nouveaux descendants; certainement il les verrait, avec une grande joie, chercher une route nouvelle; et il les applaudirait à leurs efforts, loin de les blâmer d'une indépendance dont il donna lui-même le premier et le plus éclatant exemple.» *Le Globe*, 26. 9. 24, S. 23. Mit den genannten »nouveau descendants« sind wohlgerneht die Romantiker gemeint. H. Borowitz betont in ihrem Artikel zu Latouche mit Recht, daß die progressive Daviddeutung der Restauration die Romantiker in Kontinuität und nicht im Bruch mit David sahen (The man who wrote to David, in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 67/8 (1980), S. 270).

⁷¹ Vgl. Jals Konfrontation von Davids Darstellung der Krönung Napoleons mit der Krönung Karls X. von Gérard. Erstere sei zeitgemäß gewesen, an letzterer aber mit ihrem überzogenen Klassizismus sei die Zeit vorbeigegangen: *Mercur du Dix-Neuvième siècle*, 25/1828, S. 424 ff.

⁷² *Le Globe*, 17. 9. 1825, S. 825.

⁷³ Den Vergangenheitscharakter der Davidschen Kunst schien auch die *Pandore* zu meinen, wenn sie in ihrer Ausgabe vom 14. 4. 1826 eine Zeichnung E. Déverias beschrieb: »David sur les ruines de Rome ... Le peintre des Sabines, des Horaces et de Bélisaire méditant sur les ruines de Rome!! ... David, assis sur un tertre, au pied d'une statue de Jupiter, tient un crayon, mais ne dessine point; ses mains sont croisées et reposent. Des monuments antiques sont à quelque distance; David ne les voit plus, il regarde dans sa pensée.« Die

Antike war hier nur noch in der Reflexion, nicht mehr in der künstlerischen Praxis präsent.

⁷⁴ Dies hängt mit der schon mehrfach beschriebenen komplexen Ausdifferenzierung der romantischen Position zusammen, die sich grob gesagt von einer systemtragenden zu einer systemkritischen Partei entwickelte. Vgl. etwa R. Bray, *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris 1932, vor allem S. 104 ff.

⁷⁵ Stendhal, *Œuvres* (Anm. 19), Bd. 5, Racine et Shakespeare, S. 4.

⁷⁶ Ebd., Bd. 37, *Mélanges d'art*, Salon de 1824, S. 44.

⁷⁷ Vgl. etwa ebd., Bd. 8, *Promenades dans Rome*, S. 85 f.: »On rencontre dans les galeries quelques tableaux créés ainsi; ils montrent les corps et non les âmes; chaque personnage a un peu l'air de ne s'occuper que de lui seul. Il y a quelque chose de David, et rien de Mozart.«

⁷⁸ Ebd., Bd. 37, *Mélanges d'art*, Salon de 1824, S. 21.

⁷⁹ A. Jal, *Salon de 1831. Ebauches critiques*, Paris 1831, S. 21. Ähnlich formulierte Jal in seinem späteren *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris 1867, S. 478 und in einem Aufsatz der *Revue étrangère* von 1845, S. 623-631 und 701-710.

⁸⁰ L. Vitet, Louis David, in: *Le Globe*, 14. 1. 1826, S. 51 f. Wiederabgedruckt in: *Fragments et Mélanges*, tome 1, Paris 1845, S. 182 ff.

⁸¹ Die nicht-rationalen Qualitäten vermißte auch der sehr kritische Verfasser der *Biographie universelle et portative des contemporains* ... sous la direction de Vieilh de Boisjolin (vorher A. Rabbe), Paris 1830: »... nous avouons que la condition essentielle du génie, la spontanéité, nous paraît manquer dans tous ses tableaux. ... ses compositions sont, comme les tragédies classiques de notre temps, guindées, solennelles, théâtrales, d'un style sans reproche, parfaites en détail, nulles d'effet en

totalité.« S. 1222.

⁸² Eine bis in die Formulierung hinein ähnliche Einschätzung in: *Annuaire nécrologique* (Anm. 46), S. 129 und 132.

⁸³ Vgl. P.L. Jacob, David et son école. Jugés par M. Thiers en 1824, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1873/1, S. 299 ff. Ähnlich auch der *Globe* in seiner Besprechung des Salons von 1824, 17. 9. 1824, S. 8. Umgekehrt verurteilte der *Producteur* die späten Bilder Davids und brachte die Leistungsminderung mit dem Geist des Rückschritts in Zusammenhang, der nach Napoleon zu herrschen angefangen und dem David im Brüsseler Exil sich angepasst habe: »L'empire de la doctrine critique, c'est à dire de la philosophie du dix-huitième siècle, qui avait créé le génie de David, finit à Bonaparte, et là aussi s'éteint le génie de grand artiste. Désormais cette doctrine discréditée va laisser l'esprit rétrograde reprendre paisiblement son cours, et David, passivement soumis aux fluctuations de l'esprit de son temps, ne trouvera rien de mieux pour nous peindre les douceurs de la paix, que de reproduire servilement une vieille allégorie mythologique. Il fera le tableau de Mars désarmé par Vénus.« *Le Producteur*, 3/1826, S. 290.

⁸⁴ Hierzu vor allem: L. Hautecœur, *Louis David*, Paris 1954, S. 235 ff. und zu Davids letzten Monaten in Frankreich: E. Welter, Le peintre David sous la Restauration, in: *Archives historiques, artistiques et littéraires*, II/1890/91, S. 9-23, wiederabgedruckt in: ders., *Lendemains révolutionnaires. Les régicides*, Paris 1907, S. 145-170. Vgl. außerdem zu den Exilaktivitäten die knappe Darstellung von A. Schnapper in: *Jacques Louis David 1748-1825*. Katalog zur Ausstellung im Louvre, Paris 1989, S. 513 ff. Zu den Conventionnels Régicides im Exil

bereitet Gudrun Gersmann eine größere Studie vor.

- ⁸⁵ Vgl. H. Redman / B. Webber, Louis David à Bruxelles. Document inédit, in: *Revue des deux mondes* 1960, S. 526–530. Aus preußischer Sicht wird das Angebot an David im Kontext der dort vorhandenen Bedürfnisse ausführlich berichtet bei H. Riegel, Die Anfänge der neueren Kunst in Berlin, in: *Preussische Jahrbücher* 1877, vor allem S. 128–131. Zu den französischen Exilierten in Belgien allgemein: L. Anthéunis, De Verbannen conventieleden en koningmooreders in België, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het oud Hertogdom Brabant*, 2/1950, S. 24 ff.
- ⁸⁶ Redman/Webber (Anm. 85), S. 528.
- ⁸⁷ Vgl. E. Daudet, *La police politique. Chronique des temps de la Restauration d'après les Rapports des Agents secrets et les Papiers du Cabinet noir 1815–1820*, Paris 1912, S. 228 ff. Daudet hält die Régicides im Brüsseler Exil allerdings für politisch harmlos. Zur politischen Einstellung Davids im

Exil auch die Memoiren Barères: *Mémoires de B. Barère, membre de la constituante, de la convention, du comité de salut public, et de la chambre des représentants*, publiés par H. Carnot et David d'Angers, Paris 1844, vor allem Bd. 3, S. 309 und Bd. 4, S. 175 ff.

- ⁸⁸ Genannt seien Sieyès, Prieur de la Marne, der General Gérard, und der Comte de Turenne.

⁸⁹ Vgl. G. Brière, La réplique du »Coronnement« par Louis David, in: *Bulletin des Musées de France*, Juni 1948, S. 126 ff.

⁹⁰ D.L. Dowd (Anm. 8).

⁹¹ A. Th. (Anm. 49), S. 141.

⁹² Paris 1824, S. 65.

⁹³ Eher allgemein patriotisch zu verstehen ist wohl das Statement eines gewissen A. Jaubert, der in seiner *Biographie des condamnés pour délit politique* ... (Paris 1828) formulierte: »Ce refus (nach Preußen zu gehen) fait l'éloge du beau caractère de David ...« (S. 97). M. van der Wiele, die Nichte eines Mannes, der Barère, einen Mitexilanten Davids in Brüssel noch persönlich gekannt hatte und die deshalb fast als Zeitzeuge gelten

kann, deren Zuverlässigkeit allerdings schwer einzuschätzen ist, beschreibt David als einen Künstler, der auch in Belgien noch glühender Napoleonanhänger geblieben sei. Dabei ist vor allem die Begründung von Interesse: Er habe Napoleon nämlich für einen Herrscher gehalten, der sich insbesondere gegen den Adel und die Priester gewandt habe. In dieser von der Autorin als populistisch bezeichneten Haltung gilt Napoleon offensichtlich vor allem als Erfüller der revolutionären Tradition. Wichtig ist auch v.d. Wieles Behauptung, Davids Atelier habe als einer der Haupttreffpunkte der französischen Régicides und italienischen Carbonari gedient. Die These van der Wieles wird mitgetragen von einem direkten Zeitzeugen wie A. Baron, *Les exilés de Bruxelles*, in: *Revue de Paris* 19 (1830), S. 24.

- ⁹⁴ Die Zeitschrift ist voll von napoleonischen Reminiszenzen, sie berichtete über jeden Versuch, die Erinnerung an die glorreiche Vergangenheit auch in der Restauration wach zu halten.